

## De l'influence de l'art théâtral sur l'étudiant universitaire type : quelle(s) réponse(s) apporter ? Questions de méthodologie

Communication donnée dans le cadre des  
2<sup>èmes</sup> Universiades Internationales de Théâtre de Serres (Grèce)  
(18 mai – 7 juin 2005)

Le thème qui m'a été proposé pour ma communication, est de toute évidence approprié à la fois au contexte qui nous réunit et à mon parcours personnel : « l'influence de l'art théâtral sur l'étudiant universitaire type ».

Admettons que ma réponse soit la suivante : "*[Il nous faut] contribuer à faire en sorte que l'étudiant lâche le cabaret ou autres plaisirs abrutissants, pour assister aux représentations dramatiques [et] le soustraire à l'ambiance de ces lieux néfastes pour l'amener à élever ses yeux vers des choses plus intéressantes, parce que l'amenant à voir à la scène sa vie propre et la vie qu'il pourrait se créer* ». Il vous suffira de remplacer le mot d' « étudiant » par celui d' « ouvrier » et vous aurez là l'expression d'un des objectifs que se donnait en Belgique la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes créée en 1907<sup>1</sup>. A l'époque, les auteurs y exprimaient leur credo, leur foi immuable dans les qualités morales du théâtre. Par le recul de l'histoire qui confère à ce texte une étrangeté par rapport à notre situation d'aujourd'hui, nous voyons à quel point ces propos étaient marqués historiquement et idéologiquement. Je vais tenter de faire en sorte que nous évitions ce type de réponse.

Premièrement, pour ne pas dire tout et son contraire, il est nécessaire de donner une définition plus précise de ce que nous entendons par « art théâtral » et « étudiant type ». Dans notre contexte, nous parlerons d' « art théâtral » en tant que « pratique amateur universitaire » et d' « étudiant type », en tant qu' « étudiant qui se destine à une activité professionnelle autre que théâtrale ». Il ne s'agit donc pas a priori de parler ni de pratiques de spectateur ou de consommateur culturel ni d'étudiants en études théâtrales. Nous pourrions néanmoins encore gloser à l'infini : quel type de pratique : suivre un atelier de jeu ou monter un spectacle ? Puis, quel type d'atelier ou quel type de spectacle ? Et pour quel type d'étudiants : en sciences humaines ? en médecine ? en droit ? De premier cycle ou de deuxième cycle ? etc. C'est que l' « étudiant type » n'existe pas en soi. Ce qui existe, c'est une infinie pluralité d'étudiants, tous particuliers et historiques. Il n'existe pas non plus d' « art théâtral en tant que pratique » mais des expressions de celui-ci, chacune également particulière et historique. C'est un constat que nous avons tendance à oublier. Mon parcours personnel, que je vais vous retracer maintenant, est bien à considérer de cette manière : il s'agit ni plus ni moins d'un parcours parmi tous les autres parcours.

---

<sup>1</sup> in *Puissance et rayonnement du théâtre d'amateurs*, Bruxelles, Commission interfédérale des cercles dramatiques de langue française et wallonne, [1953], p. 42

Je suis impliqué dans le théâtre étudiant depuis plus de vingt ans. En 1982, alors que je commençais mes études à l'Université de Liège en philologie classique, j'ai décidé de participer comme acteur débutant au travail théâtral du Théâtre des Germanistes Liégeois (à l'époque, das TLG : das Theater der Lütticher Germanisten) qui montait *Woyzeck* de Büchner. Ce théâtre était une troupe para-universitaire fondée au début des années soixante et issue d'étudiants en philologie germanique, parmi lesquels, Robert Germay qui en fut le directeur. Ce dernier y a acquis une telle expérience et une telle réputation que d'une part, il a pris la tête du Théâtre Universitaire Royal de Liège (le TURLg), qui lui préexistait et dans lequel le Théâtre des Germanistes s'est fondu, et que d'autre part, il a été élu Président de l'AITU, l'Association Internationale du Théâtre à l'Université, lors de son Congrès fondateur (Liège, 13-15 octobre 1994).

Ce qui m'avait poussé à m'inscrire dans ce théâtre, entre autres choses, c'est qu'il se faisait en allemand, langue que j'avais étudiée avec beaucoup de plaisir et de façon intensive au cours de mes études secondaires. Je voulais continuer à la pratiquer dans le cadre de cette troupe. Je suis toujours membre du Théâtre Universitaire Royal de Liège. J'y ai joué en français et en anglais. Désireux d'approfondir mes connaissances en théâtre, j'y ai commencé à faire des mises en scène. Désireux de découvrir d'autres approches, j'ai complété ma formation initiale par des participations à des stages spécialisés et par une inscription dans le réseau de ce qu'on appelle en Belgique « les académies » qui sont des écoles communales qui offrent après journée des cursus musicaux ou théâtraux pour artistes amateurs. Pour diverses raisons, contextuelles et personnelles, j'ai d'abord monté deux spectacles en allemand. Puis m'étant rendu compte par moi-même de l'insuffisance de mes connaissances linguistiques pour bien comprendre les textes dramatiques écrits en allemand, et à la suite d'une erreur de lecture fondamentale révélée par un ami germanophone qui venait de voir ma dernière mise en scène –*Der Turm* de Peter Weiss–, j'ai définitivement décidé de ne plus monter des textes qu'en français. Pourquoi amonceler les difficultés ?

Parallèlement, et toujours dans le cadre du TURLg, j'ai commencé à animer des ateliers de formation à destination d'enfants et d'adultes, étudiants ou pas. Cette activité m'a obligé à une pensée réflexive sur ma pratique de manière à pouvoir la transmettre dans un cadre plus spécifiquement didactique. Sachez qu'à ce propos, lorsque les stagiaires me faisaient comme retour que le théâtre était un art bien difficile, j'estimais que l'atelier avait atteint un de ses buts. Combien de gens en effet, dans l'image qu'ils se font du théâtre, estiment qu'il suffit de savoir parler et marcher en rue pour pouvoir parler et marcher sur scène ? Enfin, j'ai aussi participé à plusieurs reprises au travail administratif, notamment dans le cadre de l'organisation des Rencontres Internationales de Théâtre Universitaire de Liège (les "RITU") qui viennent de tenir leur 22ème édition et je suis aussi devenu membre du Comité Exécutif de l'AITU en charge de son bulletin semestriel. Last but not least : je prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'institutionnalisation de la formation de l'acteur en Belgique.

Je suis donc resté au Théâtre Universitaire Liégeois, non plus pour y faire de l'allemand comme initialement, mais bien et simplement pour y faire du théâtre. « Faire du théâtre à l'université, le défendre et l'étudier » est donc devenu ma motivation principale.

Voilà mon parcours théâtral universitaire. Mais l'exposé en serait incomplet si je ne le liais aussi à mon parcours professionnel proprement dit. Je projetais de devenir professeur de latin ou de grec. Les postes qui me furent proposés après mes études furent rares et peu satisfaisants. J'ai eu

alors l'opportunité de postuler un emploi de responsable d'un centre de recherches et de documentation théâtrales au sein de « Théâtre & Publics », institution liée au Conservatoire Royal de Liège qui forme des acteurs professionnels. J'y suis depuis une quinzaine d'années. Mon diplôme universitaire tout comme mon implication théâtrale ont joué dans cet engagement. D'un autre côté, cet emploi m'a donné une liberté me permettant de continuer mes activités d'amateur au TURLg, mes employeurs et moi-même étant persuadés de la complémentarité de ces deux activités. Ceci explique cela et inversement.

Ce n'est donc là qu'un exemple parmi beaucoup d'autres. Une histoire personnelle, la mienne en l'occurrence, d'autant plus particulière qu'elle m'a conduit à une activité professionnelle dans le domaine théâtral, ce qui n'est pas explicitement l'objectif d'un théâtre de pratique amateur dans un cadre universitaire. Tout y a été imbriqué : les circonstances extérieures, mes rencontres, mes désirs qui se sont créés au fil du temps, etc. Mais j'aimerais dépasser cette simple énonciation de faits particuliers par rapport à notre question de départ. Comment ? Commençons par aller voir ailleurs, par interroger l'histoire ou d'autres expériences.

Auparavant, les troupes de théâtre universitaire s'inscrivaient souvent dans un prolongement presque explicite des études. Ce fut le cas du célèbre GTA, Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne créé en 1936 par Roland Barthes et Jacques Veil, alors étudiants hellénistes<sup>2</sup>. Ce fut aussi le cas du Théâtre des Germanistes Liégeois cité plus haut, moins célèbre mais plus proche de moi. Leur origine et leur but sont les mêmes : tous deux étaient formés d'étudiants-philologues désireux d'approcher les textes de théâtre non plus sur les bancs comme matière historique ou littéraire mais sur un plateau, en allant voir des spectacles ou en en montant eux-mêmes. Robert Germay m'a rappelé il y a peu que lui-même et les autres étudiants qui l'entouraient allaient régulièrement voir des pièces d'auteurs de langue germanique, en traduction ou pas, et que cela leur permettait pour le moins d'en prendre connaissance sans devoir les lire ! Implicitement, ces étudiants n'ont-ils pas été les précurseurs de la distinction féconde qui s'est opérée entre « littérature » et « théâtre » et qui a conduit à la création de nouveaux savoirs, rassemblés sous la dénomination générale de « sciences du théâtre » ou « théâtrologie ».

Les liens entre études et théâtre sont évidemment beaucoup plus difficile à établir quand on envisage d'autres facultés universitaires que les facultés de lettres. Dans certain cas, on peut repérer rapidement une influence, un avantage : pour un étudiant en droit, il s'agira d'apprendre par le théâtre à poser la voix ou à trouver le geste juste -c'est la vieille relation connue dès l'Antiquité entre la rhétorique et le théâtre; d'autre part, un petit exercice de décontraction, comme on le pratique en répétition ou avant un spectacle, pourra calmer le stress de l'étudiant avant un examen. N'y aurait-il pas pourtant autre chose ? N'y aurait-il pas à chercher d'autres influences de la pratique théâtrale sur un étudiant de chimie ou de biologie moléculaire, par exemple ou sur un étudiant-ingénieur ?

Ce dernier cas de recherche existe grâce au travail entrepris à la section Théâtre-Etudes de l'Institut National des Sciences Appliquées (INSA) de Lyon. C'est une section qui propose aux étudiants-ingénieurs de cette école, une formation artistique véritablement intégrée à leur cursus : six heures de cours de théâtre par semaine pendant quatre ans, soit un total de 600 à 1.000 heures de

---

<sup>2</sup> cf. ERTEL, Evelyne, « Grandeur et décadence du théâtre universitaire », in MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Ed.), *Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Paris, CNRS Editions, 2004, p. 319-344 (Arts du Spectacle). Cet article très éclairant sur ce qu'a été le TU en France depuis ses débuts, pêche néanmoins par un excès de vision normative sur la situation actuelle, où les désirs de l'auteur se confondent aux constats.

formation ; des présentations publiques ; un cadre professionnel ; des échanges nationaux et internationaux ; une large contribution à la vie culturelle sur le campus, etc. <sup>3</sup>

Pourquoi cette formation théâtrale pour des ingénieurs ? Comment l'expliquer ou mieux comment la légitimer ? « *Il est certain, nous dit Françoise Odin, sa directrice, que notre épistémè moderne - [c'est-à-dire, l'ensemble des connaissances réglées (conception du monde, sciences, philosophie, etc.) propres à notre époque] - s'adosse à la séparation qu'a opérée la philosophie des Lumières entre le savoir-faire de l'artisan, le savoir du scientifique et le monde de l'art. [...] Sont donc à l'œuvre quelques dichotomie simplificatrices, qui s'appuient sur la coupure opérée par l'économie bourgeoise entre production industrielle et création artistique : art/technique, invention/innovation, création/conception*<sup>4</sup>. ». « *Il s'agit, continue-t-elle plus loin, de rompre avec l'émiettement des catégories professionnelles, émiettement dû à la fois à la multiplication des sciences et à une perspective étroitement économique du rôle de l'ingénieur. Ce qui [conduit] au caractère de plus en plus spécialisé des enseignements* »<sup>5</sup>. L'objectif n'est donc pas seulement de vernir d'humanité une formation exclusivement technique ou de lui ajouter « un supplément d'âme »<sup>6</sup> mais bien de rétablir des liens. Ce sont en fait nos modes de pensée qui ont séparé radicalement ces différentes catégories : sciences, techniques et arts. Et si nous réfléchissons un peu, comme on le fait à l'INSA de Lyon, sur les similitudes et les relations qui existent entre un travail de création théâtrale et le métier d'ingénieur, nous ne pouvons que nous convaincre que l'un et l'autre peuvent s'enrichir mutuellement. Quelques exemples rapidement cités : cas historique de Léonard de Vinci, ingénieur et concepteur de scènes de théâtre ; étymologie et histoire du mot « art » en français, de « ars » en latin, équivalent de « techné » en grec ; créativité artistique et capacité d'invention ou génie ; etc.

Une réflexion de ce type ne peut néanmoins être menée ex abrupto, sans aucune conception ni méthode préalables. Sans nous interroger, par exemple, sur le type de réalité à laquelle nous voulons l'appliquer. A ce propos, je pense qu'il est utile de se rappeler, fait communément admis, que le « théâtre est un art social », qui réunit toujours des individus dans une relation collective. En conséquence, l'application de réflexions issues de la recherche sociologique ne peut qu'enrichir notre approche. Notamment celles menées par Norbert Elias, philosophe et sociologue allemand né en 1897 et mort en 1990 et dont les travaux se sont placés aux confins de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie et de l'histoire.

Pour essayer de comprendre ce qu'est un phénomène social, Norbert Elias développe l'image suivante : « *Que l'on songe par exemple [...] à la structure dont est issue la notion d'entrecroisement, un système réticulaire. Un filet est fait de multiples fils reliés entre eux. Toutefois ni l'ensemble de ce réseau ni la forme qu'y prend chacun des différents fils ne s'expliquent à partir d'un seul de ces fils, ni de tous les différents fils en eux-mêmes ; ils s'expliquent uniquement par leur association, leur relation entre eux. Cette relation crée un champ de forces dont l'ordre se communique à chacun des fils, et se communique de façon plus ou moins différente selon la position et la fonction de chaque fil dans l'ensemble du filet. La forme de chaque fil se modifie lorsque se modifient la tension et la structure de l'ensemble du réseau. Et pourtant ce filet n'est rien d'autre que la réunion de différents fils ; et en même temps chaque fil*

---

<sup>3</sup> Cf. ODIN Françoise, « Sous le regard de Léonard : théâtre et ingénieurs », in HORNE Maria S., LARRUE Jean-Marc, SCHUMACHER Claude (Ed.), *Etudier le théâtre-Studying Theatre-Estudiar el Teatro*, Actes des Congrès Mondiaux de Valleyfield-Québec (1997) et Dakar (1999), Salaberry-de-Valleyfield (Québec), Presses collégiales du Québec et Liège (Belgique), AITU Press, 2001, pp. 43-51

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 44-45

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 47

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 43

*forme à l'intérieur de ce tout une unité en soi; il y occupe une place particulière et prend une forme spécifique*<sup>7</sup>. Autrement dit, les phénomènes sociaux forment des configurations où toute modification d'un de ses éléments entraîne une modification de la structure tout entière et inversement. L'image du filet est d'ailleurs insatisfaisante à ce propos car il faut aussi imaginer les éléments en perpétuel mouvement et dans une dynamique où les éléments et leurs relations se font et se défont. Il faut aussi imaginer que les éléments peuvent être eux-mêmes des « filets » d'ordre inférieur.

Pour l'illustrer, prenons un filet : je le tends, je le détends, il est inscrit dans un mouvement perpétuel qui lui donne une forme continuellement changeante. C'est ainsi que nous pouvons nous faire une première représentation de la réalité que nous étudions. Il y a malheureusement deux problèmes.

Premièrement, quand nous essayons de la comprendre, nous avons l'habitude de découper le filet et d'en isoler des parties que nous analysons en détails : par exemple, ce fil serait un étudiant de quatrième année de médecine, cet autre, un animateur de pratique théâtrale ; cet ensemble de mailles, l'activité de création par improvisation ou l'analyse dramaturgique d'un texte. Nous étudions toutes les caractéristiques des éléments isolés comme si leurs particularités étaient indépendantes des relations qu'ils forment entre eux. Nous pouvons les classer aussi suivant leur longueur, leur texture, etc. Tout cela reste éminemment utile et nous permet notamment de dépasser les évidences premières de nos observations directes. Mais, on comprend aisément qu'avec cette manière de voir, le filet, qui est pourtant ce que nous voulons comprendre, disparaît et nous n'avons plus devant nous qu'un tas de fils. Nous manquons la cible ou du moins, nous ne comprenons les choses que de manière partielle.

C'est ainsi que nous ne pouvons séparer aucune pratique théâtrale étudiante, des étudiants qui la pratiquent, ces deux entités n'existant pas indépendamment l'une de l'autre. Il ne peut y avoir d'art théâtral sans les individus qui le font, en l'occurrence ici des étudiants. L'art théâtral dans le contexte étudiantin est un filet en perpétuel mouvement. Il s'agit d'une configuration dont toutes les composantes sont liées les uns aux autres avec un haut niveau d'intégration. Tout élément est modifié dès qu'une seule relation se rompt ou qu'une seule particularité d'un élément change. Il est donc essentiel de garder à l'esprit une conception du filet tout entier. Vos études comme moments d'apprentissage, vos activités théâtrales et vous-mêmes porteurs de votre propre histoire, tout cela est imbriqué dans ce filet perpétuellement changeant, à chaque fois particulier et historique comme nous l'avons vu plus haut. Si aucune relation ne doit être rompue sous peine de voir la structure totalement modifiée et si votre implication personnelle lui donne bien un caractère unique, qui d'autre alors que chacun d'entre vous serait-il mieux placé pour réfléchir sur les liens qui existent entre **votre** pratique théâtrale et **votre** situation d'étudiant universitaire ?

Ici apparaît bien sûr le deuxième problème : c'est le problème de notre position par rapport à notre filet tout entier, que nous voulons étudier ! Sans nous séparer de lui, il nous faut l'observer et pour ce faire, nous placer dans une position suffisamment distanciée, pour reprendre un autre terme cher à Norbert Elias<sup>8</sup> Distanciation qui doit se faire en pensée, en représentation. Sinon, nous risquons de retomber dans une réponses du type de celle de la Fédération socialiste, que je citai au

---

<sup>7</sup> ELIAS Norbert, *La Société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Etoré, Avant-propos de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991, p. 69.

<sup>8</sup> cf. ELIAS, Norbert, *Engagement et distanciation*. Contribution à la sociologie de la connaissance, Paris, Fayard, 1993

début. Des méthodes et réflexions peuvent nous aider à trouver cette position distanciée. Elles ont été développées dans le domaine de la recherche sociologique et dans celui de la pensée épistémologique. Une approche même sommaire de celles-ci et leur application par vous-mêmes sur ce que vous vivez de par vos études et vos pratiques théâtrales vous fera, je suis sûr, découvrir énormément de rapports et d'influences entre ces dernières.

C'est à quoi je voudrais vous inviter aujourd'hui. Je n'avais pas envie de répondre à la question de départ à votre place.

Pour vous y encourager, je voudrais vous soumettre la réflexion suivante. Le théâtre nous met en scène et met en scène le monde. Pour pouvoir re-présenter ce monde, il est nécessaire de le reconstruire sur le plateau. Je dis bien le reconstruire, pas le reproduire ! Pour cette opération, des méthodes ont été élaborées que ce soit par Brecht, Stanislavski, Artaud, etc. Or, comme nous le dit Françoise Odin dans l'article déjà cité, « *si nous nous plaçons [...] dans la perspective d'une épistémologie constructiviste qui considère que la connaissance se construit en se représentant, nous sommes [bien] au cœur de la problématique théâtrale* »<sup>9</sup>. Toutes les méthodes qui conduisent la création de ces re-présentations, qu'elles soient théâtrales ou scientifiques, avec leurs similitudes et leurs différences, ne peuvent-elles pas s'enrichir mutuellement dès l'instant où on ne les oppose pas radicalement ? J'ai parlé de « distanciation » tout à l'heure pour indiquer la position dans laquelle il nous faut nous placer pour nous observer. Sans entrer dans des polémiques de traductions, n'est-ce pas aussi ce que propose Brecht dans son théâtre de l' « ère scientifique » ? A vérifier.

Alain CHEVALIER,  
Théâtre Universitaire Royal de Liège,  
Université de Liège  
Mai 2005.

---

<sup>9</sup> ODIN Françoise, *op. cit.*, p. 50.